Beilage zum Jahresbericht der Städtischen Oberrealschule zu Bromberg.

Ostern 1913.

Shakespeare und die Tonkunst.

I. Teil.

Dr. Ernst von Wiecki,
Oberlehrer.

Bromberg 1913.
Gruenauersche Buchdruckerei Richard Krahl

„Es ist über Shakespeare schon so viel gesagt, daß es scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu sagen übrig; und doch ist dies die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anregt."

Goethe.
(Shakespeare und kein Ende.)
März 1813.

Inhalt.

I. Die Engländer und die Musik.

Unter den Völkern Europas stehen die Engländer seit langer Zeit in dem Ruf, von Polyhymnia nicht gerade übermäßig bedacht worden zu sein; vielmehr hat sich im Laufe der Zeit das Schlagwort von den „unmusikalischen Engländern" immer mehr befestigt und ist heute gang und gäbe. Zwar macht der Deutsche in Englands Musikzentrum, in London, die erfreuliche Wahrnehmung, daß alle ernsten, großen Konzerte, wie sie in Albert Hall, Queen's Hall, Crystal Palace, London Opera House und andern in ihrer Größe und Erhabenheit fast übermächtig wirkenden Konzerthallen veranstaltet werden, von den Londonern aller Gesellschaftskreise außerordentlich gern und mit Andacht besucht werden, und daß die Engländer an die Durchführung dieser Konzerte Anforderungen stellen, die in ihrer Hauptstadt ein reges, intensives Musikleben gezeitigt haben, das sich dem des Kontinents würdig an die Seite stellen kann. Die Neigung, gute Musik zu hören, dürfte man also dem Engländer nicht absprechen. Trotzdem gilt er bei fast allen Völkern des Kontinents für „unmusikalisch". Woher kommt das? Das Urteil erklärt sich aus mehreren Gründen. Zunächst ist das musikalische London nicht auch das musikalische England; denn kommt man in die Industriestädte, so verschiebt sich das Bild nicht unwesentlich, so daß ein Vergleich zwischen der Musikpflege z. B. einer deutschen und einer englischen Mittelstadt zweifellos nicht zum Vorteil der letzteren ausfallen dürfte. Dort, wo das Internationale, das London nun einmal anhaftet, fortfällt, in den Mittel- und Kleinstädten, ist der Rückschlag außerordentlich empfindlich: in der Hauptstadt die imposantesten Künstlerorchester, die gediegensten Konzerte und musikalischen Darbietungen, die besten Militär-

kapellen, die ausgewähltesten Opernkräfte, in der Provinz — nichts, das sich auch nur annähernd dem hauptstädtischen Musikleben an die Seite stellen ließe. Zugegeben, daß auch in andern Ländern, wie Frankreich, Deutschland, Italien, Österreich, die Hauptstadt auch in Kunstfragen die führende Rolle spielt, ein so gewaltiger Unterschied und Abstand von den andern Städten wie in England dürfte aber wohl nirgends zu finden sein.

Doch das ist nicht der wichtigste Grund für den musikalischen Mißkredit der Engländer. Der Hauptgrund liegt vielmehr in der Tatsache, daß seit etwa 1700 bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein nichts an namhaften englischen Kompositionen von tieferem Gehalt zu verzeichnen ist, nichts an guter gediegener englischer Musik, das seinen Weg über den Kanal nach dem Kontinent genommen hätte. In dieser Unproduktivität des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist vornehmlich der Grund zu suchen, warum bei den Völkern des Kontinents das Vorurteil — für ein solches hält es der Verfasser — entstehen konnte, die Engländer seien jedes tieferen musikalischen Empfindens bar, die Tonsprache stände ihnen im Vergleich zu andern Völkern weniger zu Gebote und die Tonkunst sei für sie ein Gebiet, auf dem sie nichts Hervorragendes zu leisten vermöchten. Durch diesen Mangel an heimischen, bedeutenden Komponisten im 18. Jahrhundert und andererseits durch den Reichtum an Tonkünstlern auf dem Festlande entstand allmählich im englischen Volke selbst die Meinung, daß ihm in der Pflege der Musik das Heil nur vom Auslande kommen könne, und Gleichgültigkeit, wenn nicht gar Abneigung der großen Masse gegen aufstrebende heimische Talente war die Folge. Um so mehr trat die ausländische Musik in den Vordergrund, und der Geschmack des englischen Volkes wurde der heimischen Tonkunst mehr und mehr entfremdet. So war es kein Wunder, daß der deutschen Musik in ihrem Überreichtum in England Tor und Tür offen stand, daß von Jahr zu Jahr die Vorliebe für deutsche Komponisten größer wurde und daß von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich das Verständnis und die Würdigung der deutschen Tonsprache jenseits des Kanals vertiefte.

Heutzutage kann es gar kein Zweifel sein, daß von allen fremden Einwirkungen auf Englands Musikleben kein Einfluß von so überragender Bedeutung ist wie der unseres Vaterlandes.

Mozart, Beethoven, Bach, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Rubinstein, Brahms, Liszt — sie alle haben sich in England unkündbares Heimatrecht erworben, und schwerlich wird ein großes Konzert in England zu verzeichnen sein, in dem nicht einer oder mehrere dieser deutschen Komponisten zu Gehör kämen. An Wertschätzung und Bewunderung beim englischen Publikum werden sie alle aber überstrahlt von Richard Wagners Genius, der je länger je mehr der auserwählte Liebling und das unerreichte Vorbild des musikliebenden England zu werden scheint. Wer jemals in „Royal Opera Covent Garden" eine Aufführung von Wagners „Tannhäuser" in deutscher Sprache vor Tausenden von Menschen, die keine Silbe vom Text verstanden, erlebte, und dabei die lautlose Stille und Andacht der Hörer beobachten durfte, für den hat das Schlagwort vom „unmusikalischen Engländer" nur eine vorübergehende, eine historische Bedeutung.

In den folgenden Blättern soll es sich um die Frage nach Shakespeares Stellungnahme zur Musik handeln. Zum tieferen Verständnis wird es unumgänglich notwendig sein, einen Blick auf jene Epoche der englischen Geschichte zu werfen, die wir auch heutzutage noch als eine der glanzvollsten des Inselreiches anzusehen berechtigt sind.

II. Die Tonkunst in England zur Zeit der Königin Elisabeth.

Während der 30 Jahre, in denen die Rosenkriege wüteten, war der heimischen Musikpflege in England keine Stätte bereitet. Auch unter Heinrich VII., der, in der Bretagne erzogen, mehr Geschmack der französischen Kunst entgegenbrachte, konnte von ersprießlichem Gedeihen englischer Musik keine Rede sein. Erst Heinrich VIII. beginnt fördernd und anregend zu wirken. Er brachte der Musik Interesse entgegen und war selbst musikalisch gebildet; wird doch berichtet, daß er nicht nur ausübender Musiker war, sondern sogar komponierte. Gewiß wird man nicht fehlgehen, wenn man die Leistungen Heinrichs nicht allzu hoch

bewertet. Charles Burney *), der 1789 eine für das Elisabethanische Zeitalter recht lehrreiche Musikgeschichte veröffentlichte, läßt sich über den niedrigen Stand der englischen Musik zu damaliger Zeit und über die künstlerische Anspruchslosigkeit Heinrichs VIII. also vernehmen (Bd. III, pg. 143): „... the low state ot our regal Music in the time of Henry VIII 1530, may be gathered from the accounts given in Hall's and Hollingshead's Chronicles, of a Masque at Cardinal Wolsey's palace, Whitehall, where the King was entertained with „a Concert of Drums and Fifes.“ Mag nun Heinrichs VIII. Geschmack auf welcher Stufe auch immer gestanden haben, eine erfreuliche Tatsache bleibt bestehen: er sorgte frühzeitig für gediegene Unterweisung seiner Kinder in der Musik: „Elizabeth, as well as the rest of Henry VIII's children, and indeed all the Princes of Europe at that time, had been taught Music early in life **).“ Bei der nachhaltigen Einwirkung, die Elisabeth auf ihre Zeit ausübte, wird es daher für die nachfolgende Untersuchung nicht ohne Nutzen sein, etwas näher auf ihre persönliche musikalische Betätigung und den allgemeinen Stand der englischen Tonkunst zur Zeit ihrer Regierung einzugehen.

Der Historiker Camden ***) berichtet, daß Elisabeth sangeskundig gewesen und gar hübsch und süß auf der Laute zu spielen gewußt habe: „... she understood well the Latin, French and Italian tongues and (was) indifferently well seen in the Greek. Neither did she neglect Musicke, so far forthe as might become a Princesse, being able to sing, and play on the lute prettily and sweetly.“ Aber nicht nur Lautenspiel und Sangeskunst wird ihr nachgerühmt, auch das Virginal soll sie meisterhaft gespielt haben. Ursprünglich wurde das Virginal in den Klöstern gebraucht zur Begleitung frommer Lieder an die Jungfrau Maria (lat. virgo). Diese Lieder führten den Namen virginals, eine Bezeichnung, die bald auf das Begleitinstrument überging. Es war anfangs mit Orgelröhren und Tasten versehen und sein

*) Charles Burney, A general History of Music from the earliest ages to the present period. 4 vols. London 1789.

**) Burney, a. a. O. III, pg. 13.

***) Camden, Annales, or the History of Elizabeth, late Queen of England. Translated by R. N. Gent. 3d. edition. 1635. fol. pg. 6.

Umfang betrug 2—3 Oktaven. Erst später traten Saiten an die Stelle der Orgelröhren, und es entstand das Instrument, das in Deutschland unter dem Namen Spinett (vom ital. spinetta) bekannt ist. Auf diesem Vorläufer unseres Pianoforte wurde der Klang der Saiten noch nicht durch Hammermechanik erzeugt, sondern durch Rupfen mittels Federkielen oder Lederläppchen, die durch Tasten in Bewegung zu setzen waren. War der Ton dieser Instrumente auch klirrend und näselnd, so konnten doch lange Noten ausgehalten werden, und der Effekt schneller Läufer wird als außerordentlich „brillant und abgerundet" geschildert. Im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge befindet sich eine Sammlung von Virginalstücken, die lange Zeit unter der falschen Flagge: „Queen Elizabeth's Virginal Book" segelte. Erst in neuerer Zeit hat man den Irrtum erkannt und der Sammlung den Namen „The Fitzwilliam Virginal Book" gegeben. Die beiden stattlichen Bände sind nach dem Original-Manuskript mit Anmerkungen und Einleitung von Maitland und Squire herausgegeben (London und Leipzig, 1899, Breitkopf und Härtel). Es ist schwerlich anzunehmen, daß die Königin Fertigkeit genug besessen habe, alle die in dieser Sammlung enthaltenen Kompositionen, unter denen sich recht schwierige von Tallis, Bird, Bull befinden, zu spielen. Immerhin wird ihr Spiel auf dem Virginal von Zeitgenossen gerühmt, und der schottische Gesandte *) Melvil zögerte nicht zu gestehen, daß sie das Virginal noch besser spiele als seine Herrin, Maria Stuart. Dieses Zeugnis Melvils, das aus dem Jahre 1564 stammt, beweist auch, daß Elisabeth nach ihrer Thronbesteigung (1558) der Ausübung der Musik nicht entsagte. Ganz besonders auf dem sogenannten Polyphant, einem lautenähnlichen, jedoch mit Metallsaiten versehenen Instrument, soll sie sich ihre Mußestunden gekürzt haben. Als Gewährsmann möge Playford **) das Wort haben: „Queen Elizabeth was not only a lover of this divine science (Music) but a good proficient therein; and I have been informed (says he) by an ancient musician, and her servant, that she did often recreate herself on an excellent instrument, called the p o l i p h a n t, not much unlike a lute, but strung with wire."

---

*) Burney, a. a. O. III, pg. 14. 15.
**) Burney, a. a. O. III, pg. 16.

Auch dem Violinspiel soll die Königin obgelegen haben, und man will sogar ihre Geige im Nachlaß des Herzogs von Dorset an dem in das Instrument eingravierten Wappen Englands und dem ihres Günstlings Dudley, Earl of Leicester, wiedererkannt haben. Sollte tatsächlich diese Geige (mit dem Datum 1578) das Eigentum der Königin gewesen sein, so erzählt dieser stumme Zeuge nicht ohne Anflug von Humor von der künstlerischen Anspruchslosigkeit wie von der geringen Fähigkeit Elisabeths, auch nur annähernd die Geige zu meistern. Nämlich ganz abgesehen davon, daß die mit Zierat und Ornamenten überladene, mit viel zu dickem Halse versehene Geige zu allem andern besser zu verwenden ist als zum Spiel — sie hat eben keinen Ton und Charakter —, befindet sich am Halse der Geige ein Loch für den Daumen der linken Hand, das offenbar eingeschnitten worden ist, um dem Spieler die Möglichkeit zu geben, die Töne der ersten Lage zu finden. Darüber hinaus ging es also wahrscheinlich nicht. Man wird sich dabei genügen lassen müssen, in Elisabeth eine für die Musik lebhaft interessierte und im Virginalspiel selbst nicht unbewanderte Fürstin zu sehen, deren persönliche musikalische Fähigkeiten vielleicht von Hofleuten über die Maßen anerkannt wurden, die aber doch andererseits zweifelsohne die gute Seite hatten, daß man in Hof- und Adelskreisen der Musik und ihrer Pflege nachhaltiges Interesse entgegenbrachte.

Im Britischen Museum befindet sich unter den Sloane Mss. (Nr. 1520) eine Liste der Mitglieder der Königlichen Hofkapelle unter Beifügung der Gehälter der einzelnen Musikanten. Aus diesem Manuskript geht hervor, daß die Hofkapelle um das Jahr 1587 einschließlich der Kinderstimmen (6), der Instrumentenmacher und Orgelbauer etwa 75—80 Mann stark war. Die Trompeter (16) waren vorherrschend; jeder von ihnen erhielt £ 24 || 6 | 8; dasselbe Gehalt wie der Leiter. Dann kamen die Lauten- und Harfenspieler; der erste Lautenschläger erhielt 40 £, der erste Harfenist 20 £. An Geigern waren 8 vorhanden, von denen 6 je 30 £, einer 20 £ und einer 10 £ erhielten; Virginalspieler gab es 3, dann Stockgeiger (Rebecks) 2, Dudelsackpfeifer (bagpiper) 1 (zu 12 £), Flötisten (players on the flute) 2. Während der Tafel liebte Elisabeth musikalische Unterhaltung. Über die Zusammensetzung dieser Kapelle

und die Tonwirkung im großen Raum drückt sich Heuxner in seinem Itinerarium, Edit. 1757, pg. 53, recht vorsichtig also aus: ... Elizabeth ... used to be regaled during dinner „with 12 trumpets, and two kettle-drums; which together with fifes, cornets and side drums made the hall ring for half an hour together *).“

Späterhin ist dann die Kapelle verstärkt worden; sie kostete die Königin jährlich an 25 000 ℳ, eine Summe, die für die damalige Zeit als recht hoch anzusehen ist. Wie seltsam die Kapelle später zusammengesetzt war und was dazu gehörte, davon nur ein Satz aus Goadby **): „The Queen's establishment consisted of 18 trumpeters, 6 violinists, 6 flute-players, 6 sackbut players, (Posaunenbläser), 10 singers, 4 interlude-players with 3 keepers of bears and mastiffs, costing altogether £ 1289, 12 s. 8½ d. per annum.“ An der Spitze stand der Master of the Revels; er hatte für die Hoffestlichkeiten zu sorgen, hatte die Proben zu überwachen und der Königin eine Art von Programm (a written explanation) vorzulegen, gerade so wie Philostrate im Sommernachtstraum (V, 1) dem Theseus eines überreicht, von dem später die Rede sein soll:

„There is a brief how many sports are ripe:
Make choice of which your highness will see first.“

Bei Elisabeths Vorliebe für Musik war es nur natürlich, daß ihr Beispiel auf ihre Umgebung abfärbte und daß der englische Adel gar bald besondere Hauskapellen hielt, um die eigenen Feste an Glanz nicht gar zu sehr hinter den Hoffestlichkeiten zurücktreten zu lassen. So fand die Musikpflege mehr und mehr Eingang. Und was die Vornehmen taten, ahmten die Bürger nach, um so mehr, als immer dringlicher in der englischen Gesellschaft die Forderung laut wurde, ein „gentleman“ müsse musikkundig sein und sich mit dieser Kunst beschäftigen. Zu Oxford und Cambridge war in den Lehrplan auch die Musik neben Rhetorik, Logik, Arithmetik, Astronomie und Grammatik aufgenommen. In der erstgenannten Universitätsstadt wirkte um 1588 Thomas Morley, der sich bald einen Namen machte und als Musiktheoretiker und Komponist hier nicht übergangen

*) cf. Burney, a. a. O. III, pg. 143.

**) Goadby, The England of Shakespeare. Rauch's Engl. Reading. Berlin 1896. Heft 26. pg. 75.

werden darf. Schon zwei Jahre später erhielt er einen Ruf nach London als Organist von St. Paul und wiederum zwei Jahre später, 1592, wird er Mitglied der Hofkapelle. Von ihm erschien 1597 ein interessantes, in Dialogform abgefaßtes Lehrbuch der Musik, das Gesangs- und Kompositionslehre enthält und das den Titel führt: „A plain and easy Introduction to Practical Music, set down in Form of a Dialogue, divided into three parts: The first Part Teaches to Sing, The Second Treateth of Descant, The Third Treateth of Composition.“ An Kompositionen erschienen von Morley eine Reihe von Liedern, besonders Madrigale zu vier Stimmen und dreistimmige Canzonets. Diese kunstvoll gearbeiteten Chorlieder waren im XVI. Jahrhundert außerordentlich beliebt; von Italien her waren sie nach England gekommen. Eine Reihe von englischen Komponisten versuchte sich in ihnen, Thomas Morley vielleicht an erster Stelle. Noch vier andere Komponisten von Madrigalen sind in dieser Zeit zu nennen: 1597, also in demselben Jahre, in dem Morleys Buch erschien, veröffentlichten Thomas Weelkes und George Kirbye ihre „First Books of English Madrigals“, im nächsten Jahre folgte dann mit seinen Madrigalkompositionen John Wilbye und 1599 Thomas Bennet mit neuen Werken. Burney (a. a. O. III, 123) rechnet diese vier Komponisten zu den besten Madrigalisten seines Vaterlandes („the best madrigalists of our country“). Ganz besonders sei hier auf Thomas Weelkes hingewiesen, der 1597 ein Madrigal komponierte und veröffentlichte, dessen Worte dem „Passionate Pilgrim“ (Nr. 18) entnommen sind. Veröffentlicht wurde „The Passionate Pilgrim“ erst 1599.

Will man sich eine rechte Vorstellung von der Regsamkeit und Vielseitigkeit der englischen Musik im Zeitalter der Königin Elisabeth machen, so werden neben den Werken eines Thomas Morley die Kompositionen eines Dr. John Bull, John Munday, Ferdinando Richardson, William Byrd*), John Dowland, Orlando Gibbons, Thomas Tallis, Robert White*), Taverner, Tye, Redford, Shepherd den Geschmack der Zeit trefflich illustrieren. Man findet Kompositionen von ihnen in dem bereits erwähnten Fitzwilliam Virginal

*) Auch „Bird“ und „Whyte“ geschrieben!

Book und bei Burney im dritten Bande seiner Musikgeschichte. Werden auch viele dieser Lieder, Fantasien, Galiarden, Kanons u. s. f. unserm modernen Geschmack wenig zusagen, so sind doch sie für die Musikgeschichte von Bedeutung, verschmähte doch selbst Rubinstein es nicht, in seinen historischen Konzerten Proben aus den Werken dieser englischen Komponisten zu geben. Zu den schwächsten Leistungen der Zeit auf dem Gebiet des Liedes gehört wohl die von John Daye 1571 gedruckte Sammlung drei-, vier-, fünfstimmiger Lieder von Thomas Whythorne, die Burney*) wahrhaft barbarisch (truly barbarous) nennt. Immerhin regte es sich doch mächtig auf musikalisch-poetischem Gebiet: Keine Zeit der englischen Literatur war so reich an kleinen, sangbaren Liedern als gerade das „goldene" Zeitalter der Elisabeth. Und Fluß und Schwung kam in die Tongebung dieser Liedchen. Ganz besonders Dowland, Bird und Tallis bildeten damals mit ihren Liedern zur Laute das Entzücken vornehmer Kreise, und überall erwachte Freude und Interesse an der Musik; fast zur Mode wurde damals Sangeskunst, Lauten- und Virginalspiel. An allen Ecken und Enden begann es sich zu regen, und unbekannte, ungenannte Sänger traten auf den Plan, in erster Reihe beeinflußt durch zeitgenössische Franzosen, die dem damaligen England als unerreichte Vorbilder in der Liederkunst galten. Vor allem war es Philippe Desportes († 1606), der in seiner elegant-flüssigen Sprache vorbildlich wirkte und dessen Liederkunst damals ebenso geschätzt wie bekannt war. Welchen Fortschritt das englische sangbare Lied zu jener Zeit machte, beweist am besten die zu Anfang des XVII. Jahrhunderts erschienene Sammlung der „Books of Airs", deren Dichter Campion, deren Komponist Philip Rossiter war.

Daß auch in Laienkreisen der damaligen Zeit die Musik sich außerordentlichen Ansehens erfreute, daß auch von Laien Ersprießliches auf musikalischem Gebiete geleistet wurde, dafür ist ein klassisches Beispiel John Milton, des berühmten Dichters Vater, der ein begeisterter Freund der Tonkunst und zugleich ein fruchtbarer Komponist war. Obwohl von Beruf Notar, fand er Zeit und Muße, sich musikalischen Studien zu widmen, und zwar mit solchem Erfolge, daß Burney keinen Anstand nimmt, ihn zu den besten Tonkünstlern seiner Zeit zu

*) a. a. O. III, pg. 119.

rechnen. („... a voluminous composer, and equal in science, if not genius, to the best musicians of his age. *“) Der Dichter des „Paradise Lost“ hat es nicht unterlassen, in einem lateinischen Gedicht „Ad Patrem“ seines Vaters musikalische Begabung zu preisen.

In welch' hoher Blüte die Kirchenmusik zur Zeit der Königin Elisabeth stand, davon gibt die von Dr. B o y c e herausgegebene Sammlung „Collection of English Cathedral-Music“ Kunde. Bird, Tallis und Gibbons waren ihre berühmtesten Meister, und Burney zögert nicht, der Kirchenmusik des Elisabethanischen Zeitalters die Palme zuzuerkennen, wenn er schreibt **): „... Church-Music ..., during the reign of Queen Elizabeth, was nowhere more successfully cultivated than in our own country, by Robert Whyte, Thomas Tallis, William Bird, Thomas Morley, and others.“ — — —

Wenn nach langem Winterschlaf der Wald mit frischem Grün sich neu belebt, wenn die wärmespendende Sonne die buntgefiederten Sänger zu neuem Sange wieder lockt, dann singt's und klingt's im ganzen Wald, dann jubiliert's und tiriliert's allüberall. Dieses Bild stellt sich unwillkürlich dem vor Augen, der das mächtig aufstrebende England unter Elisabeths Regierung in seinem musikalischen Gehalt zu verstehen sucht. Eine Menge von Talenten, ein erfreulicher Aufschwung, hervorgerufen durch Englands nie zuvor gesehene Kraft- und Machtentfaltung, das glückliche Erreichen einer Höhe, die von den Völkern des Festlandes nicht übertroffen wird: das ist das Resultat, das sich dem Suchenden ergibt. Nicht mit Unrecht urteilt daher Burney †): „I have dwelt the longer on the state of Music in England during the long and fortunate reign of Queen Elizabeth, for the honour of our country; as I fear no other period will be found in which we were so much on a level with the rest of Europe, in musical genius and learning“.

Ein vielversprechender, sonniger Frühlingsmorgen ist für die englische Tonkunst angebrochen; ob die warme, reife Sommernacht folgen wird? Noch fehlt die Nachtigall, der schweigend alle lauschen.

*) Burney, a. a. O. III, pg. 134.
**) Burney, a. a. O. III, pg. 65.
†) Burney, a. a. O. III, pg. 149.

III. Shakespeare und die Tonkunst.

Die Shakespeareforschung hat darüber keinen Zweifel mehr gelassen, daß der jugendliche Shakespeare anfänglich in den Bahnen seiner Vorgänger wandelt, um sie bald zu verlassen und alsdann weit hinter sich zurückzulassen. Fragt man nach Shakespeares Verhältnis zur Musik, so wird man zum bessern Verständnis nicht die Frage umgehen können: wie stellten sich denn seine Vorgänger und seine Zeitgenossen in ihren Dramen zu dieser Kunst? Darauf ist zu antworten: Weder bei seinen Vorgängern noch seinen Zeitgenossen stand die Musik in sonderlicher Achtung. Zwar hören wir, daß bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts bei gelegentlichen Maskenspielen zu Greenwich und Whitehall Tanz und Musik (bei Hollingshed) erwähnt werden, und daß im ersten englischen Lustspiel, dem von Udall um 1551 verfaßten Ralph Roister Doister, dem Gesang ein weiter Spielraum gewährt wurde, aber von besonderer Wertschätzung der Tonkunst ist keine Rede. Auch 1561 noch, bei der Aufführung von Gorbuduc or Ferrex and Porrex von Lord Buckhurst, spielt die Musik eine untergeordnete Rolle: „First, the music of violins began to play. Second Act: The Music of cornets. Third Act: The Music of flutes. Fourth Act: The Music of hautbois. Fifth Act: Drums and flutes *).“ Also nichts weiter als abwechslungsreiche Zwischenaktsmusik, die vielleicht eingefügt war, um der Hofgesellschaft und der Königin Elisabeth, die der Aufführung beiwohnte, die Pausen kürzen zu helfen.

Daß Shakespeare, selbst schon in seinen Jugenddramen, ganz anders und weit tiefer über jene Kunst dachte, die einen Dr. Samuel Johnson „the least disagreeable of all noises“ dünkte, dafür spricht schon die Art seiner Einführung der Musik in die meisten seiner Dramen. Sie ist ihm nicht mehr wie seinen Zeitgenossen bloße Kurzweil für die Pause, er führt sie vielmehr mit feinem Verständnis dort ein, wo es gilt, die Stimmung des Publikums nach seinem Willen und seinen Absichten zu beherrschen. Es ist oft und viel darüber gesprochen und geschrieben worden, wie wohl das Orchester zur Zeit Shakespeares ausgesehen und wo es seinen Platz im Theater gehabt habe. Sieper **) meint,

*) cf. Burney, a. a. O. III, pg. 333.
**) Sieper, Shakespeare und seine Zeit, München 1907, pg. 46, 47.

es sei durchschnittlich 8 Mann stark gewesen und habe seinen Standort rechts (vom Schauspieler aus) in einer Loge gehabt, doch wären die Musiker nicht an diesen Ort gebunden gewesen, vielmehr hätten sie des öfteren von der Oberbühne herab oder, dem Auge des Zuschauers nicht sichtbar, hinter oder auch unter der Bühne spielen müssen. Einen Beleg für den letzteren Fall finde ich in Antony and Cleopatra †) (IV, 3), wo die Bühnenweisung ††) besagt: „Music of hautboys underground" oder noch deutlicher in der alten Folioausgabe ebendaselbst: „Musicke of the Hoboyes is under the stage *)." Lawrence **) ist geneigt, den Standort des Orchesters in einer Loge außerhalb der Bühne zu bestreiten; er meint: „It may, at any rate, be taken as determined that the musicians never occupied any position outside stage regions. The exigencies of the action demanded that they should be in close touch with the players." Gerade auf diesen innigen Zusammenhang der Musik mit der Handlung muß es Shakespeare angekommen sein, da er stets mit feinem Takt und Verständnis dort die Unterstützung durch Töne verlangt, wo es gilt, im Zuschauer die Wirkung der Handlung zu erhöhen. Nur wenige Shakespeare-Dramen gibt es, in denen gänzlich auf die Mitwirkung der Musik verzichtet wäre; von der Trommelbegleitung des losen Schelmenliedes (Twelfth Night) bis zu jenen sanften Harmonien, die den Wahnsinn eines Lear zur Heilung bringen sollen (Lear IV, 7), macht unser Dichter mit Überlegung und Geschmack von den Wirkungen der Töne Gebrauch.

Am häufigsten sind wohl von Shakespeare Trommeln und Trompeten***) verwendet worden, besonders um kriegerische Aktionen lebhafter zu gestalten; darin folgt er ganz dem Geschmack der Zeit: ein Macbeth, ein Richard III. im Kampfgewühl

†) Alle Zitate aus Shakesp. sind hier nach The king's Shakesp. ed. by Furnivall & Munro gegeben.

††) Eine recht lesenswerte Dissertation, die sich mit der Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen eingehend beschäftigt, ist die von Cecil Brodmeier, Weimar 1904. In einem Anhang geht der Verfasser auch auf „Musik und Tanz" bei Shakespeare ein und gibt am Schluß einen Längsschnitt und Grundriß der Shakespeare-Bühne; ersteren nach Professor Keller, Jena.

*) vgl. N. Delius, Die Bühnenanweisungen in den alten Sh.-Ausgaben. Separat-Abdruck a. d. Sh. Jahrb. VIII, pg. 32.

**) Lawrence, Music in the Elizabethan Theatre. Shakesp.-Jahrb. 1908, pg. 47.

***) Flourish of trumpets 68 mal in 17 Dramen, nach Brodmeier.

mußte um so mehr wirken, je wilder und lauter die Schlacht tobte; ohne die Mitwirkung von Trommelwirbel und Trompetengeschmetter mußte die Schlacht farblos und matt erscheinen, und somit auch der Held an Kraft und Energie Einbuße erleiden. Daher fordert das Shakespearesche Drama an Stellen größter Kraftentfaltung im Ringen feindlicher Streitkräfte die Verwendung von Schlachtmusik, gewiß nicht zur Verminderung der Wirkung. Auch bei feierlichen Staatsaktionen verzichtet die Shakespearebühne nicht auf die Mitwirkung von Trompeten, die mit festlich-ernstem Ton auf die Wichtigkeit des Kommenden vorbereiten sollen.

Soweit mag Shakespeare wohl noch ganz in den gewohnten Geleisen seiner Vorgänger und Zeitgenossen gewandelt sein. Erst die feineren Unterschiede in der Anwendung der musikalischen Hilfsmittel heben ihn aus der Menge heraus, dürfte es doch schwer fallen, bei Marlowe, Peele, Greene u. a. auch nur annähernd ein ähnliches musikalisches Verständnis nachzuweisen.

In Heinrich VIII. (I, 4) ist bei dem Festmahl, das der Kardinal Wolsey veranstaltet, die Mitwirkung von „Hautboys" „Drum and Trumpet" vorgesehen. Ganz besonders die Oboen, die dreimal in dieser Szene zur Anwendung kommen, sollen in ihrer hellen Klangschärfe die Heiterkeit beim Mahle zum Ausdruck bringen helfen, sagt doch Wolsey selbst:

„You are welcome, my fair guests: that noble lady
Or gentleman that is not freely merry,
Is not my friend."

Unter allen Gästen ist der König der lustigste und er selbst ist es, der den Musikanten die Weisung gibt, für fröhliche Stimmung beim Bankett zu sorgen:

„I have half a dozen healths
To drink to these fair ladies, and a measure
To lead'em once again; and then let's dream
Who's best in favour. — Let the music knock it."

Im Macbeth sind die Oboen dazu ausersehen (IV, 1), das schweigende Vorbeiziehen der 8 geisterhaften Könige und des Geistes Banquos vor Macbeth zu begleiten. Man sieht, eine wie verschiedene Aufgabe diesen Holzblasinstrumenten zugewiesen wird: in Heinrich VIII. dienen sie den lustigen Zechern zur Erheiterung bei Maskenscherz und Festgepränge, im Macbeth sollen sie die Klage um die Weltentrückten und zugleich

die Anklage gegen Macbeth vertreten helfen. Auch der Gesang wird von Shakespeare oft angewandt, um die Stimmung im Zuschauer zu fesseln: Im Kaufmann von Venedig (III, 2) ertönt Gesang, als Bassanio die glückliche Wahl des schlichten Kästchens trifft und somit Portias Hand gewinnt. Wohlweislich unterbleibt die Mitwirkung der Musik, als der Prinz von Marokko und der Prinz von Arragonien in selbstsüchtiger Absicht unter den Kästchen wählen; nur pflichtgemäß wird durch „flourish of cornets“ die Ankunft der Prinzen und ihres Gefolges gemeldet.

Im Sturm wird in der Bühnenweisung unterschieden zwischen „soft music“ (IV, 1) und „solemn music“ (V, 1). Erstere ist bestimmt, das Erscheinen der von Prospero heraufbeschworenen Göttinnen Juno, Ceres und Iris wirkungsvoller zu gestalten, so daß Ferdinand, der Königssohn, entzückt ausruft:

„This is a most majestic vision, and
Harmonious charmingly.“

„Solemn music“ wird gefordert (V, 1), als Prospero, mit dem Zaubermantel bekleidet, Alonso, Sebastian und Antonio vom Wahnsinn heilen will:

„A solemn air, and the best comforter
To an unsettled fancy, cure thy brains,
Now useless, boiled within thy skull!“

Wie sehr das ganze Werk, der Sturm, von Musik gesättigt ist, und welch hohen Wert der Dichter auf die Anwendung von „solemn and strange music“ legt, dafür spricht am meisten Calibans Schilderung des Schauplatzes (III, 3):

„The isle is full of noises,
Sounds, and sweet airs, that give deligth and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears; and sometimes voices,
That, if I then had waked after long sleep,
Will make me sleep again.“

Auch Gonzalo ist begeistert von den Tönen des Zauberreiches (III, 3):

„Marvellous sweet music!“

In kaum geringerem Maße als im Sturm wird im Sommernachtstraum die Mitwirkung der Musik gefordert. Oberon bittet Titania (IV, 1):

„Titania, music call, and strike more dead
Than common sleep of all these five the sense.“

Bereitwillig kommt Titania dem Wunsche nach:

„Music, ho, music, such as charmeth sleep!“

Sanfte Musik (still music), ertönt und zwischen Oberon und Titania ist die alte Freundschaft wiederhergestellt:

„Sound, music! Come my queen, take hands with me,
And rock the ground whereon these sleepers be.
Now thou and I are new in amity.“

Man könnte mühelos diese Beispiele vermehren, um zu zeigen, wie unser Dichter durch die Bühnenweisung oder durch das ausgesprochene Verlangen der handelnden Personen die Mitwirkung der Musik heranzieht, um seine künstlerischen Absichten zu erreichen; die ganze Skala menschlicher Empfindungen ist ihm bekannt, und die Tonsprache ist ihm das auserlesene Mittel, die Handlung stimmungsvoll zu unterstreichen: von dem solemn hymn in der Kirche, den Claudio in Viel Lärm um nichts (V, 3) fordert:

„Now, music, sound, and sing your solemn hymn“

bis zu dem lustigen Liede, das Peter, der getreue Diener Capulets, von den Musikanten gebieterisch verlangt, um seine Schwermut zu vertreiben (Romeo und Julia IV, 5):

„Musicians, o musicians! 'Heart's-ease,' 'Heart's-ease!'
O! an you will have me live, play: 'Heart's-ease.'“

Geht schon aus alledem hervor, daß Shakespeare mit Geschick und Überlegung die Musik als willkommenen Bundesgenossen in seine Dramen einführt, so wird man auf das höchste überrascht, in seinen Werken auch technisches Wissen von musikalischen Dingen anzutreffen, das bis ins einzelne geht und davon zeugt, daß der große Brite auch auf diesem Gebiete nicht an der Oberfläche Halt machte.

In den „beiden Edelleuten von Verona“ (I, 2) sprechen Julia und ihre Zofe Lucetta über den Gesang; beide sind sangeskundig, Julia komponiert sogar. Die Ausdrücke, die beide Frauen vom Gesang und der Theorie des Gesanges gebrauchen, sind durchaus kunstgerecht und dürften dem Durchschnittsengländer des ausgehenden 16. Jahrhunderts — das Stück ist gegen 1592 geschrieben — nicht bekannt gewesen sein.

Technisches Wissen verrät der Dichter auch in Hamlets Gespräch mit Guildenstern (III, 2), als Flötenspieler auftreten, und der junge Prinz den Höfling auffordert:

„Will you play upon this pipe?“

Abgesehen von dem Tiefsinn, den Hamlet in seine Erklärung des Flötenspiels legt, zeugt seine Rede auch von des Dichters Verständnis für die Technik des Instruments, wenn er ihn sprechen läßt: „It is as easy as lying: govern these ventages with your finger and thumb, give it breath with your mouth, and it will discourse most eloquent music. Look you, these are the stops.“ Und als Guildenstern gesteht, er könne nicht spielen, fährt Hamlet fort: „Why, look you now, how unworthy a thing you make of me. You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass: and there is much music, excellent voice, in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think that I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me.“ — Dasselbe Instrument, the pipe, gibt dem Dichter zu einem anderen tiefsinnigen Vergleich im Prolog zum zweiten Teil Heinrichs IV. Anlaß:

„Rumour is a pipe
Blown by surmises, jealousies, conjectures;
And of so easy and so plain a stop
That the blunt monster with uncounted heads,
The still-discordant wavering multitude,
Can play upon it.“

In demselben Stück (III, 2) läßt der Dichter in derb-komischer Weise Falstaff den dürren Shallow folgendermaßen charakterisieren: „you might have thrust him and all his apparel into an eel-skin: the case of a treble hautboy (Diskantoboe) was a mansion for him, a court; and now has he land and beeves.“

Als Richard II. die beiden feindlichen Herzöge von Hereford und Norfolk verbannt (I, 3), da legt der Dichter dem König die Schilderung des durch Neid und Ehrgeiz gestörten Friedens in folgenden Ausdrücken in den Mund:

„. . . . .
Which so roused up with b o i s t e r o u s u n t u n e d d r u m s
With h a r s h r e s o u n d i n g t r u m p e t s' d r e a d - f u l b r a y
And grating shock of wrathful iron arms,
. . . .“

Norfolk, der auf Lebenszeit von England verbannt ist, antwortet:

„The language I have learned these forty years
My native English, now I must forego;
And now my tongue's use is to me no more
Than an unstringed viol, or a harp;
Or like a cunning instrument cased up,
Or, being open, put into his hands
That knows no touch to tune the harmony.“

Diese fast unmittelbar aufeinander folgenden Bilder sprechen zur Genüge dafür, wie nahe unserm Dichter Vergleiche dieser Art lagen. — Seiner Kampfesnatur entsprechend ruft, im Gegensatz zu den eben angeführten Worten Richards II., Percy Hotspur im ersten Teil H e i n r i c h s IV. (V, 2) zum Streite:

„Sound all the l o f t y i n s t r u m e n t s o f w a r,
And by that music let us all embrace;
For, heaven to earth, some of us never shall
A second time do such a courtesy.“

Je mehr man die Werke Shakespeares nach seiner Kenntnis der damals üblichen Instrumente durchforscht, um so mehr findet man, daß er sie nicht nur alle kennt und in seinen Dramen anwendet, sondern daß er auch eine recht eingehende Kenntnis des Charakters und der besonderen Eigenart jedes einzelnen Instrumentes besitzt. In C y m b e l i n e (IV, 2) läßt er den Belarius, als in der Höhle feierliche Klänge (solemn music) ertönen, an der Klangfarbe sofort sein eigenes Instrument erkennen, das seit seiner Mutter Tode nicht mehr erklungen ist. Er ruft aus:

„My ingenious instrument!
Hark, Polydore, it sounds; but what occasion
Hath Cadwal now to give it motion? Hark!“

Die Violine (viol, violine), die Harfe (harp), die Laute (lute), die Kniegeige (viol-de-gamboys *) die Stockfiedel (rebeck), die

*) Was ihr wollt I, 3.

Flöte (recorder, pipe), die Trompete (trumpet, cornet), das Jagdhorn (horn), die Oboe (hautboy, hoboye, treble hautboy), die Handtrommel (tabor), die große Trommel (drum) — alle diese Instrumente sind dem Dichter wohl bekannt; die meisten technisch so eingehend, daß es verwunderlich ist. Daß er sogar den Stimmstock oder die Seele der Streichinstrumente kennt (soundpost oder soul), dafür spricht eine Stelle aus Romeo und Julia (IV, 5), die vorher schon zitiert wurde. Peter legt daselbst den zögernden Musikanten nicht gerade Kosenamen bei, wenn er sie anredet: Simon Catling (Darmsaite), Hugh Rebeck (Stockfiedel), James Soundpost (Stimmstock). A. W. Schlegel übersetzte ungenau: Hans Kolophonium, Michel Hackebrett, Jakob Gellohr.

Hat nun Shakespeare auch das Virginal, das, wie wir gesehen haben, eine so weite Verbreitung im Zeitalter der Elisabeth gefunden hatte, gekannt? Wir müssen es nicht nur mit Bestimmtheit annehmen, wir können es sogar nachweisen. Eine einzige Stelle gibt es, wo der Dichter, ein neues Wort prägend, seine Kenntnis auch dieses Instruments dokumentiert. Im Wintermärchen (I, 2) fragt Leontes seinen kleinen Sohn Mamillius:

„Still virginalling*)
Upon his palm?“

Wie empfindlich unser Dichter ungenauem Rythmus und Takt gegenüber gewesen sein muß, erhellt aus einer interessanten Stelle in König Richard II. Der König hört im Kerker ferne Musik ertönen. Aber er ist nicht zufrieden mit dem Zeitmaß, und tiefsinnig hängt er seinen Gedanken nach über die eigene vergeudete Zeit seines Lebens (V, 5):

„Music do I hear?
Ha, ha! Keep time: — How sour sweet music is
When time is broke, and no proportion kept!
So is it in the music of men's lives.
And here have I the daintiness of ear
To check time broke in a disordered string;
But, for the concord of my state and time,
Had not an ear to hear my true time broke.
I wasted time, and now doth time waste me.“

*) virginalling: playing with the fingers as upon a virginal or spinnet (the precursor of the pianoforte). Furnivall.

Mit time (Zeit und Takt) findet sich ein hübsches Wortspiel in Was Ihr wollt (II, 3). Der ergrimmte Haushofmeister Malvolio stellt die überlustigen, nächtlichen Sänger Toby Belch, Andrew Aguecheek und den Clown wegen ihrer lärmenden, zur Unzeit gesungenen Lieder und wegen Störung der Nachtruhe zur Rede: „Is there no respect of place, persons, nor time in you?“ Und stolz auf sein Gefühl für Rhythmus antwortet Sir Toby fast beleidigt: „We did keep time, sir,in our catches.“

Takt und Noten gehören zusammen. Hat Shakespeare Noten gekannt? Drei Stellen sind mir bisher bekannt geworden, aus denen hervorgeht, daß unser Dichter zweifellos Notenkenntnis besessen hat. Die erste, weniger wichtige Stelle befindet sich in Romeo und Julia (IV, 5), die A. W. Schlegel in seiner Übersetzung zum Teil ausgelassen hat. Peter sagt dort zu den Musikanten, die sich zu spielen weigern: „I will carry no crotchets (Wortspiel: Grillen, Viertelnoten). I'll re you, I'll fa you! Do you note me?“ Und der eine Musikant antwortet: „An you re us, and fa us, you note us.“

Weit bedeutungsvoller ist die andere von Notenkenntnis zeugende Stelle im König Lear (I, 2), wo Edmund, als sein Bruder Edgar eben eintritt, astronomischen Betrachtungen hingegeben erscheint: „O! these eclipses do portend these divisions. Fa, sol, la, mi.“ * Wir können im Deutschen das Wortspiel nicht wiedergeben, da „division“ zugleich Unheil, Zwiespalt wie auch den Lauf, die Passage in der Musik bedeutet. Die vier italienisch bezeichneten Noten entsprechen unsern f, g, a, e und werden von Edmund gesummt oder gesungen; er stellt sich schwachsinnig, um seines Halbbruders Mitleid zu erregen, sein Vertrauen zu gewinnen und selbst recht harmlos zu erscheinen. Die Tonfolge f, g, a, e bildet eine schreiende Dissonanz und ist vom Dichter offenbar absichtlich gewählt worden, um das Krankhafte, Ungesunde, Unnatürliche zu charakterisieren. Das Natürliche und dem Ohr Angenehme wäre: f, g, a, b; statt dessen wählt er die Tonfolge f, g, a, e, die, zugleich schwer zu singen und dem Ohr unangenehm, das heuchlerische Spiel Edmunds bekunden soll. „Mi contra fa est diabolus.“

Die dritte Stelle befindet sich in „der Widerspenstigen Zähmung,“ III, 1. Des näheren ist auf diese Stelle erst weiterhin (pg. 27 f.) eingegangen worden.

*) Delius' Erklärung dieser Stelle ist unzulänglich, Bd. II, Elberfeld, [3] 1872, pg. 440.

Es ist kaum denkbar, daß ein Dramatiker mitten in ungebundener Rede die handelnde Person in noch nähere Verbindung mit der Tonkunst setzen könnte, als es hier bei dem zuletzt herangezogenen Beispiel Edmunds im König Lear der Fall ist. Schon an den vorhin erwähnten Stellen, an denen es uns darauf ankam, nachzuweisen, wie sehr Shakespeare, die zeitgenössischen Dramatiker auch auf diesem Gebiet weit überragend, mit technischen Fragen der Tonkunst vertraut war, war es fast unmöglich, die handelnden Personen von dem rein Technischen zu lösen, so eng war die Verschmelzung. Zwar steht auch Shakespeare oft noch auf dem Boden des Melodramatischen, aber meistens ist es ihm künstlerisches Bedürfnis, die Unterstützung der Musik stichhaltig zu motivieren. Kann es einen rührenderen Anblick geben als das Bild der unter der Wucht der Verhältnisse unrettbar dem Wahnsinn verfallenen Ophelia*) (Hamlet IV, 5, 6), die Lieder singend einhergeht, bis die kühle Flut ihren Leiden ein Ziel setzt? Oder wird der Zuschauer im Lear (IV, 7) nicht bis ins Innerste ergriffen, als die verkannte Cordelia, die Herzlosigkeit ihrer Schwestern tausendfach gut machend, zarte Musik ertönen läßt, um auf des Arztes Verlangen den greisen Vater in heilsamen, Gesundung bringenden Schlaf zu versenken?

Man glaubte zu Shakespeares Zeit, daß der „Töne süße Eintracht" wohltuend auf den zerrütteten Geist wirke; in Richard II. (V, 4) spricht der gefangene König diesen Gedanken aus, daß schon oft die Musik den Wahnsinn geheilt habe; er aber, in einsamer Kerkerzelle, werde durch jene ferne Musik dem Wahnsinn nahegebracht:

„This music mads me; let it sound no more;
For though it hath holp madmen to their wits,
In me it seems it will make wise men mad."

So bringt Shakespeare des öfteren die Disharmonie des zerrütteten Geistes in Gegensatz zu den harmonischen Klängen der Tonwelt; in diesem Sinne vergleicht auch Ophelia, die den fingierten Wahnsinn Hamlets für seelische Krankheit hält, seinen Geist mit feinen Glocken, die nun verstimmt und unschön klingen (Hamlet III, 1):

*) Die erste Quarto hat: „Enter Ophelia, playing on a lute and and her haire down, singing" als Bühnenanweisung.

„And I, of ladies most deject and wretched,
That sucked the honey of his music vows,
Now see that noble and most sovereign reason
Like sweet bells jangled, out of tune and harsh;
That unmatch'd form and feature of blown youth
Blasted with ecstasy: O, woe is me
To have seen what I have seen, see what I see." —

Wie Shakespeare aus dem Verhalten seiner handelnden Personen zur Musik Schlüsse auf den Charakter gestattet, dafür zunächst drei Beispiele von Verächtern der Tonkunst:

In der berühmten Rede Julius Caesars (I, 2):
„Let me have men about me that are fat;"
tadelt er Antonius gegenüber des Cassius Gleichgültigkeit gegen das Spiel und die Musik:
„he loves no plays,
As thou dost, Antony; he hears no music."

Auch Shylock wird uns als Verächter der Musik geschildert (Kaufmann von Venedig II, 5):
„What, are there masques? — Hear you me, Jessica,
Lock up my doors, and when you hear the drum,
And the vile squeaking of the wry-necked fife
Clamber not you up to the casements then,
Nor thrust your head into the public street
To gaze on Christian fools with varnished faces:
But stop my house's ears, I mean my casements,
Let not the sound of shallow foppery enter
My sober house." —

Am tatkräftigsten und schlagfertigsten aber beweist Käthchen, die Widerspenstige, ihre Abneigung gegen die Musik. Mit verbundenem Kopf steht Hortensio, der ihr Unterweisung im Lautenspiel hat geben wollen, vor Baptista und klagt dem Vater seine Leiden (Zähmung der Widerspenstigen II, 1):

Bap. How, now, my friend? why dost thou look so pale?
Hor. For fear, I promise you, if I look pale.
Bap. What, will my daughter prove a good musician?

Hor. I think, she'll sooner prove a soldier:
Iron may hold with her, but never lutes.
Bap. Why, then, thou canst not break her to the lute?
Hor. Why, no, for she hath broke the lute to me.
I did but tell her she mistook her frets,
And bowed her hand to teach her fingering,
When, with a most impatient, devilish spirit,
„Frets call you these?" quoth she; „I'll fume with them:"
And with that word she struck me on the head,
And through the instrument my pate made way;
And there I stood amazed for a while,
As on a pillory, looking through the lute,
While she did call me, „rascal fiddler",
And „twangling Jack" with twenty such vile terms,
As had she studied to misuse me so.
Bap. Well, go with me, and be not so discomfited:
Proceed in practice with my younger daughter,
She's apt to learn, and thankful for good turns. —

Wie wir im dritten Akt, Szene 1, erfahren, hat Hortensio bei der jüngeren Tochter nicht mehr Glück, wenngleich die schlagenden Beweise des Widerwillens fehlen. Lehrreich ist die Szene für unser Thema insofern, als sie, wie vorhin bereits angedeutet, für Shakespeares technisches Wissen Zeugnis ablegt. Ausdrücke wie: „my instrument's in tune", „the treble jars", „the base is right; 't is the base knave that jars *)," sind kunstgerecht, und die nachfolgende Liebeserklärung, die mit den Noten der Tonleiter verquickt ist, ist der dritte Beweis für unseres Dichters eingehende Notenkenntnis (vgl. pg. 25):

Hor. Madam, before you touch the instrument,
To learn the order of my fingering,
I must begin with rudiments of art;
To teach you gamut in a briefer sort,
More pleasant, pithy, and effectual
Than hath been taught by any of my trade:
And there it is in writing, fairly drawn.
Bianca: Why, I am past my gamut long ago.
Hor. Yet read the gamut of Hortensio.

*) Wortspiel, das auf Lucentio gemünzt ist.

Bianca (reads):

„Gamut, I am, the ground of all accord,
A re, to plead Hortensio's passion;
B mi, Bianca, take him for thy lord,
C faut, that loves with all affection:
D sol re, one cliff, two notes have I:
E la mi, show pity, or I die."

Call you this gamut? tut! I like it not:
Old fashions please me best; I am not so nice
To change true rules for odd inventions.

Im Gegensatz zu diesen Charakteren wie Cassius, Shylock, Käthchen, welche die Musik hassen oder ihr gleichgültig gegenüberstehen, findet sich aber nun bei Shakespeare eine Menge von Verehrern der Tonkunst, unter denen wir in erster Reihe hervorheben wollen: Polonius, Desdemona, Romeo, Orsino, Cleopatra, Portia, Lorenzo; dazu der Schwarm jener heiteren, sangesfreudigen Gesellen in den Lustspielen, die ihre launigen Weisen zu passenden und unpassenden Gelegenheiten erschallen lassen von Falstaff und Toby Belch an bis zu den clowns und fools.

Mehr aus praktischen Gründen als aus innerer Begeisterung heraus gibt der alte Polonius (Hamlet II, 1) dem Reynaldo unter vielen andern guten Ratschlägen für die Ausbildung seines Sohnes Laertes auch d e n Rat, er möge dafür sorgen, daß sein Schutzbefohlener die Pflege der Musik nicht vergesse:

Pol. And let him ply his music.

In diesen Worten liegt zugleich die Bestätigung für die vorhin bereits erwähnte Forderung, ein „gentleman" müsse — zu Shakespeares Zeiten wohl verstanden — musikkundig sein.

In wie ganz anderer Weise steht Desdemona zur Musik: ihr ist Musik tiefinneres Bedürfnis, und als sie, kurz vor ihrem Tode, von bösen Ahnungen geplagt, sich des alten Volksliedes von der Weide erinnert, will es ihr nicht aus dem Sinn (that song, to night, will not go from my mind) und sie findet erst Ruhe, nachdem sie es gesungen, das alte Lied, das sie einst als Kind gelernt (Othello IV, 3):

The poor soul sat sighing by a sycamore tree;
Sing all a green willow;
Her hand on her bosom, her head on her knee;
Sing willow, willow, willow:

The fresh streams ran by her, and murmured her moans;
Sing willow, willow, willow:
Her salt tears fell from her, and softened the stones;
Sing willow, willow, willow.

Liebe und Gesang — das ist das große Thema, für das unser Dichter immer wieder neue Gedanken und neue Worte findet, Worte und Gedanken, die an Schönheit und Tiefe ihresgleichen in der Weltlitteratur suchen. Welch eigenartigen Reiz und zarten Hauch reinster Empfindung weiß er in jene Worte Romeos zu legen, als dieser in der berühmten Gartenszene, von Julia zurückgerufen, in kaum verhaltener Glut ausruft (Romeo II, 2):

It is my soul that calls upon my name:
How silver-sweet sound lovers' tongues by night,
Like sofest music to attending ears!

Fast noch leidenschaftlicher liebt der Herzog Orsino die Tonkunst (Was Ihr wollt I, 1):

If music be the food of love *), play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
That strain again! it had a dying fall:
O, it came o'er my ear like the sweet south,
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour! — Enough, no more:
'Tis not so sweet now as it was before.

Der Herzog ist wählerisch, er liebt die alten, schlichten Weisen **) und verurteilt die seichten Lieder seiner „wirbelfüßigen" Zeit. Seinem vertrauten Sänger Cesario (der verkleideten Viola) gegenüber spricht er seine Vorliebe für „that old and antique song" also aus (II, 4):

Give me some music. — Now, good morrow, friends. —
Now, good Cesario, but that piece of song,
That old and antique song we heard last night:
Methought it did relieve my passion much,
More than light airs and recollected terms

---

*) Ganz ähnlich sehnt Cleopatra sich nach Musik:
Give me some music, — music, moody food
Of us that trade in love.
Antonius und Cleopatra II, 5.

**) „old and plain".

Of these most brisk and giddy-paced times: —
Come, but one verse.

Aber der Hofnarr, der am vergangenen Abend die alte Weise gesungen hat, ist nicht zur Stelle, und so befiehlt der Herzog:

Seek him out, and play the tune the while.

Die Musik spielt die Weise, und als der Narr endlich im Schlosse gefunden wird, tritt er vor den Herzog und stimmt nun jenen melancholischen Gesang an, der den Liebesschmerz seines Gebieters lindern soll:

Come away, come away, death
And in sad cypress let me be laid;
Fly away, fly away, breath;
I am slain by a fair cruel maid.
My shroud of white, stuck all with yew,
O prepare it!
My part of death, no one so true
Did share it.

Ähnlich wie Orsino die Musik als Trösterin in seinem Liebesleid zu Hilfe ruft, wünscht auch Portia (Kaufmann von Venedig III, 2), daß Musik ertöne, als Bassanio, den sie im voraus heimlich schon ins Herz geschlossen, vor die verhängnisvollen Kästchen tritt, um eines davon zu wählen:

Let music sound, while he doth make his choice,
Then, if he lose, he makes a swan-like end,
Fading in music. That the comparison
May stand more proper, my eye shall be the stream
And watery death-bed for him. He may win;
And what is music then? then music is
Even as the flourish when true subjects bow
To a new-crowned monarch; such it is,
As are those dulcet sounds in break of day
That creep into the dreaming bridegroom's ear,
And summon him to marriage. —

Bei aller weihevollen Stimmung, die Portia durch die Mitwirkung der Musik über die entscheidende Wahl auszubreiten versteht, bei aller Wertschätzung, die sie der Tonkunst angedeihen läßt — das Preislied auf die edle musica spricht in demselben Drama Lorenzo, als er in seliger Vereinigung mit Jessica in der Mondnacht sanften Klängen lauscht (V, 1):

How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
Here we will sit, and let the sounds of music
Creep in our ears: soft stillness and the night
Become the touches of sweet harmony.
Sit, Jessica: look, how the floor of heaven
Is thick inlaid with patines of bright gold.
There's not the smallest orb which thou behold'st
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-eyed cherubims:
Such harmony is in immortal souls:
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it.

Und in seiner Begeisterung fast die Grenzen der licentia poetica streifend, läßt unser Dichter Lorenzos Preislied ausklingen:

The man that has no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus;
Let no such man be trusted: Mark the music *).

*) A. W. Schlegels treffliche Übersetzung lautet:
Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Untaten und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus.
Trau keinem solchen! — Horch auf die Musik!